

disciplina: LIMBAJUL ARTISTIC AL FOTOGRAFIEI

semestrul: I

lector univ.dr. B. Teodorescu

prep.univ.drd. L. German

MAPA DE STUDIU

cuprins

T1: Funcțiile și nivelurile fotografiei	1
T2: Cadrul imaginii fotografice. Diviziunea cadrului. Structuri compoziționale.	
Secțiunea de aur. Regula treimii	2
T3: Forme și tipuri compoziționale în fotografie	6
T4: Echilibrul. Vectori, ponderi, linii de forță.	
Tensiuni dinamice: suprafețe, linii drepte, linii curbe.....	11
T5: Centrul de interes.....	13
T6: Figură și fond.....	15
T7: Noțiuni de cromatologie	
7.1. Categoriile de culori.....	16
7.2. Culori luminoase și culori pigmentate.....	17
7.3. Culori calde și culori reci. Ton. Tintă.....	17
7.4. Cele șapte tipuri de contraste	18
7.4.1. Contrastul în sine	
7.4.2. Contrastul clarobscur	
7.4.3. Contrastul cald-rece	
7.4.4. Contrastul complementar	
7.4.5. Contrastul simultan	
7.4.6. Contrastul de calitate	
7.4.7. Contrastul de cantitate	
7.5. Armonie. Acord. Gamă.....	22
T8: Ritmul, textura, motivul și structura	24
T9: Perspectiva și profunzimea spațiului.....	27
T10: Experiența temporală	29

Tema

MAPA DE STUDIU

T1: Funcțiile și nivelurile fotografiei

Plecând de la apariția conjuncturală a fotografiei dictată de motive tehnice, economice sau subartistice, renumitul fotograf Andreas Feininger, distinge două categorii ale acestui mediu: fotografia utilitară și fotografia documentară.¹

Fotografia utilitară este determinată de gradul de obiectivitate, de precizie, aplicabilitate și claritate. Practic nu există domeniu de activitate în civilizația modernă care să facă abstracție de fotografie. Aplicațiile sale multiple în știință, medicină, industrie, comerț, educație, cinematografie, televiziune etc., au făcut-o indispensabilă în lumea actuală. Alături de cuvântul tipărit, imaginea fotografică este forma cea mai răspândită de comunicare și din această cauză, a fost pe drept considerată ca cea mai însemnată invenție, după cea a presei de tipărit.

Fotografia documentară a immortalizat momente istorice, atmosfera vremii, personaje celebre, evenimente unice, precum și situații speciale de natură politică, economică sau culturală.

Diversitatea acestor subiecte a generat o multitudine de genuri ale fotografiei. Faptul că fotografia immortalizează într-un timp real anumite subiecte a condus la o anumită caracteristică a mediului și anume aceea de a pune într-un mod direct față-n față subiectul cu privitorul.

Nu este mai puțin adevărată ideea că posibilitatea surprinderii unei acțiuni nu a influențat în epoca anumiți artiști vizuali proveniți din pictură sau grafică care și-au regândit modul de organizare compozițional în funcție de focalele diferite ale unor obiective. Artiștii și-au dat seama că prin aceste focale unghiul de câmp creștea sau se diminuea în așa fel în cât compoziția putea fi mai mult sau mai puțin dinamică datorită perspectivării.

Alegerea unui anumit sharp, adică a unei anumite puneri la punct la nivelul distanței precum și utilizarea ingenioasă a profunzimii de câmp datorate unei alegeri judicioase a diafragmei, a făcut ca artiștii să regândească modul în care aleg centrul de interes.

Totuși aceste elemente motivate tehnologic țin de apanajul fotografierii. Utilizarea lor creativă alături de alte aspecte tehnice precum alegerea subiectului, a momentului declanșării, a punctului de stație, a determinării luminii artificiale sau naturale, fac diferența între mediul fotografic și celelalte medii. Tot aceste elemente construiesc o paletă largă în care genurile fotografice își aleg un specific tehnic.

Față de alte medii artistice clasice, fotografia mizează pe un element specific ei, aceea de recognoscibilitate a subiecților cuprinși în fotogramă. Acest lucru vorbește despre faptul că în afara modurilor de interpretare vizuală a spațiului și de gândire plastică a imaginii, elementele cuprinse în imagine pot deveni în primul rând simboluri. Semiotica fotografiei este totuși ajutată de principiile vizuale comune celorlalte mijloace de exprimare vizuală.

¹ Andreas Feininger, *Fotografatorul creator*, Editura Meridiane, București, 1966

După **Stephen Shore**, o fotografie poate fi văzută pe mai multe niveluri: *nivelul fizic, descriptiv și mental*.

Nivelul fizic face referire la obiectul fizic al fotografiei, la dimensiune, la gamă tonală, la contrast și culoare. Din punct de vedere al receptării ei, fotografia este un print, realizat pe hârtie, plastic sau metal cu un strat de emulsie și săruri metalice sau cerneală. O fotografie este delimitată de marginile ei, având dimensiuni fizice. Atributele fizice și chimice influențează imaginea fotografică, planeitatea determinată de suport și staticitatea ei, determină o anumită experiență temporală. Dacă culorile adaugă un nivel al informației în imagine, din punct de vedere chimic emulsiile determină varietatea de griuri sau de contraste.

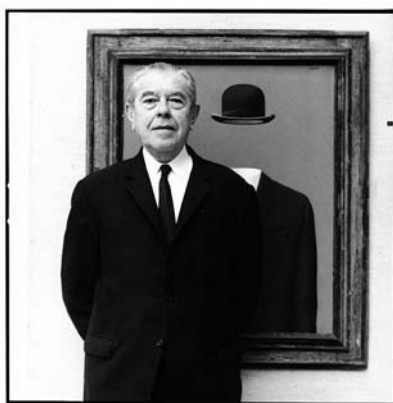
Ca obiect fotografia tinde să capete o viață printr-o reflectare a unui fenomen, eveniment, fiind practic o fereastră către viață.

Nivelul mental se referă la modul prin care elementele descrise în fotografie pot acționa din punct de vedere narativ și conceptual în mintea privitorului. Acest nivel se referă la un complex al raporturilor de conexiuni aflate în bagajul comun, de semne și simboluri, universale (semn, sens, semnificație). Dialogând cu Stephen Shore putem vorbi de un al patrulea nivel determinat de cumulum elementelor de expresivitate maximă.

T2: Cadrul imaginii fotografice. Diviziunea cadrului. Structuri compoziționale.

Secțiunea de aur. Regula treimii.

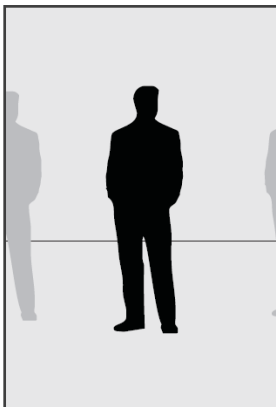
Cadrul imaginii fotografice reprezintă spațiul plastic ales de fotograf pentru a realiza o compoziție vizuală. Opțiunea pentru un anumit cadru este influențată inițial de formatul camerei foto și poate fi modificat de către autor în funcție de anumite necesități compoziționale sau în funcție de modelul afectiv pe care acesta îl poate transmite. Cadrul circular inspiră mișcări centripete-centrifuge, de plecare-revenire, de creștere-descreștere, prin continuitatea marginii, o descriere convergentă-divergentă, dispuneri radiale. Pătratul, în opoziție, trimite la o anumită stabilitate și neutralitate prin echilibrul laturilor. Formatul dreptunghiuc a fost gândit, încă de la începuturi de artiști, ca fiind specific în funcție de verticalitate sau orizontalitate pentru portrete și respectiv pentru peisaj. Însă modul creativ de elaborare a subiectelor contemporane au făcut ca alegerea verticalei sau orizontalei să fie stabilită în raport cu percepția privitorului.



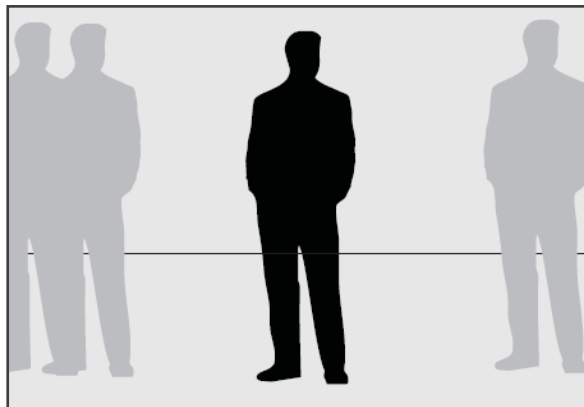
stânga: AES+F - *Tondo #24*, din seria *Last Riot 2*, 2005-07

mijloc: Lothar Wolleh - *Portretul René Magritte*, în fața lucrării sale *The Pilgrim*

dreapta: Garry Winogrand, 1950



formatul vertical:
evidențierea subiectului

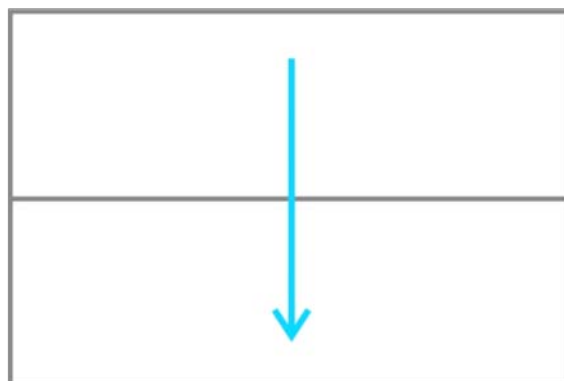
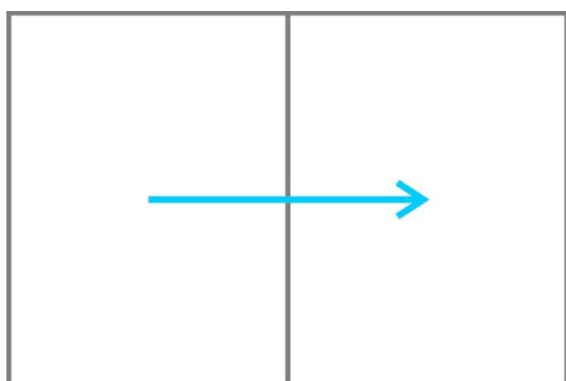


formatul orizontal:
contextualizarea subiectului, sugestia unei naratiuni



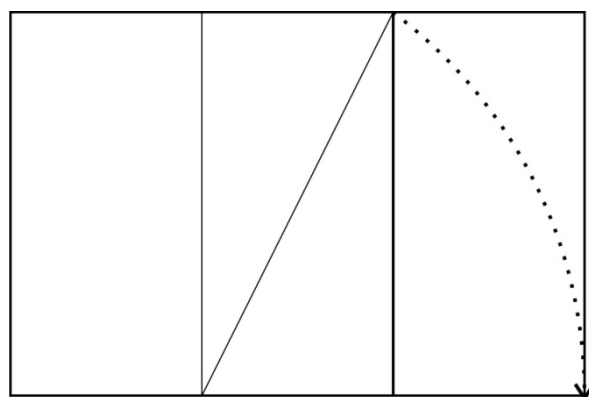
foto: Joel Meyerowitz - *Blind Man*, Spain, 1967

Se poate sesiza că dreptunghiul culcat inspiră liniște și stabilitate față de cel ridicat în picioare, care trimite la dinamism, la un echilibru mai puțin solid. Acest lucru este influențat și de dimensiunile medianelor care la rândul lor au un rol activ în structura citirii imaginilor.



Mediana orizontală împarte cadrul în două jumătăți: celei superioare corespunzându-i spațiul eteric, iar celei inferioare spațiul teluric. Mediana verticală, invizibilă de altfel ca și cea orizontală, împarte imaginea în două zone distincte perceptiv. Astfel după modul fiziologic de citire vizuală spațiul din stânga trimite la activarea unui câmp narativ, în timp ce în spațiul din dreapta creierul uman percepe concluzia.

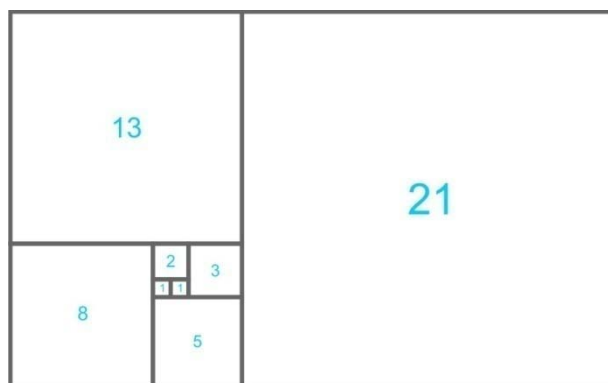
Dimensiunea laturilor dreptunghiului a fost căutată din cele mai vechi timpuri pentru a realiza o proporție ideală. Calculat încă din Renaștere, raportul de aur își găsește în zilele noastre exemple prin formatele standardizate: A4, A3, A2, ș.a. Acest dreptunghi are ca bază un pătrat în care latura lungă este obținută prin rabatarea diagonalei jumătății sale.



Dreptunghiul de aur

Secțiunea de aur are aplicații atât în construcția cadrului cât și în diviziunile lui interioare. Cu ajutorul secțiunii de aur se pot identifica locuri „ideal plastice” în interiorul imaginii.

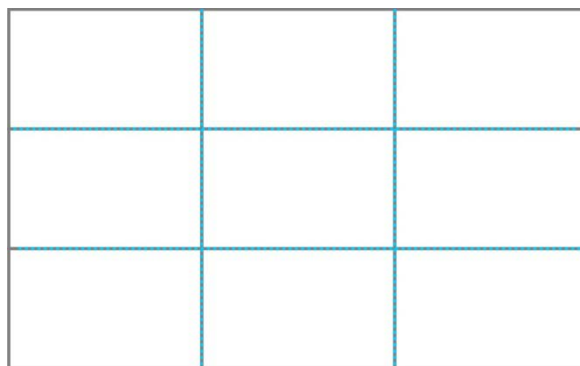
Raportul de aur este un număr irațional, **1,618033...**, putând fi definit în diferite moduri, cel mai important concept matematic asociat cu regula de aur fiind șirul lui Fibonacci, un șir de numere în care fiecare se obține din suma celor două dinaintea sa: **0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55** etc. Împărțind orice număr la predecesorul său, se obține aproximativ numărul de aur. Aceste valori au mai puțină importanță practică, nimeni nu stă să măsoare exact atunci când creează o operă de artă, dar arată că există o legătură strânsă între matematică și artă.



Secțiunea de aur

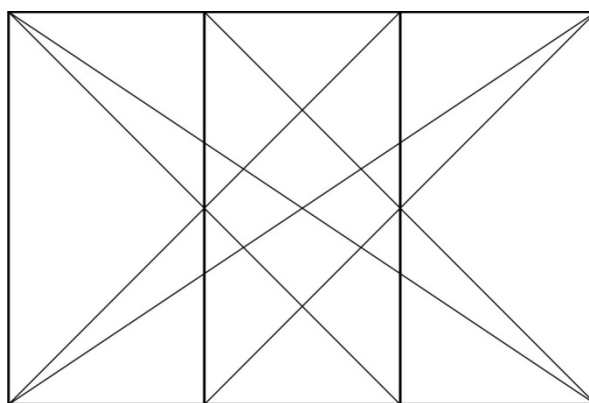
Rudolf Arnheim (psiholog, s-a ocupat de psihologia artei) dă o explicație acestui lucru astfel: „Acest raport este considerat ca deosebit de satisfăcător datorită modului în care îmbină unitatea cu varietatea dinamică. Întregul și părțile sunt perfect proporționate, astfel că întregul predomina fără să fie amenințat de o scindare, iar părțile își păstrează în același timp o anumită autonomie” (în „Arta și percepția vizuală”).

Regula treimii reprezintă o formă simplificată a raportului de aur, aplicat în cadrul fotografic, cu rol compozițional de plasare a unor elemente de interes de limbaj vizual în zone care conduc la o receptare plastică a lor.



Regula treimii

În interiorul unui cadru pot fi negociate anumite rețele de linii utile în construcția unor structuri compoziționale. „Poarta armoniei” derivată din secțiunea de aur este una dintre acestea. Plecând de la raportul simetric față de centru în compunerile armăturii imaginii se pot regăsi diverse dispuneri incluzând forme geometrice care imprimă caractere statice, dinamice, radiante ș.a.



Poarta armoniei

T3: Forme și tipuri compoziționale în fotografie.

Ansamblul elementelor de limbaj plastic pot construi, având uneori ca punct de pornire structura armăturii cadrului, forme și tipuri compoziționale vizuale.

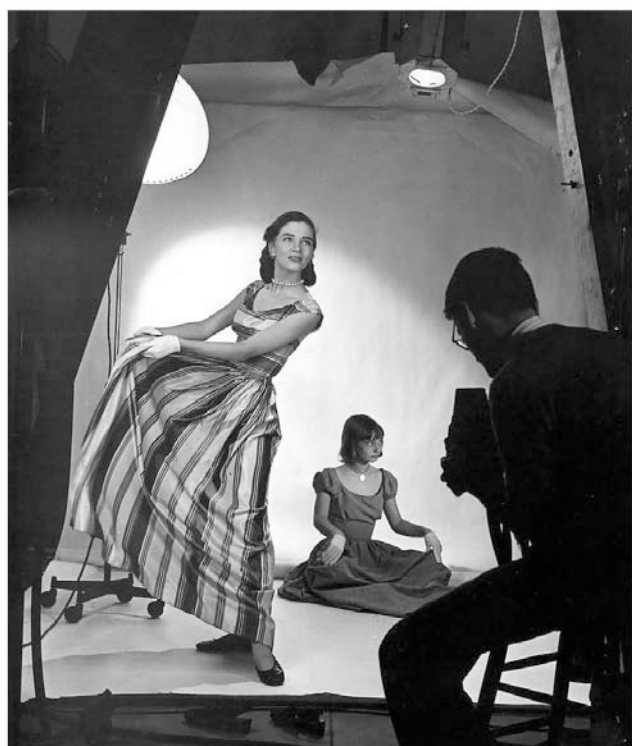
Regulile de compoziție au ca scop principal evidențierea subiectului și dirijarea privirii către o anumită zonă din fotografie pentru a transmite în mod direct un mesaj.

Compozițiile deschise sau închise au la bază organizarea locațiilor centrelor de interes precum și a mișcării vectoriale dictate de acestea. **Compoziția închisă** tinde să adune în anumite locuri plastice din interiorul imaginii acțiunea care face obiectul intrigii vizuale. În elaborările structurale deschise, elementele de limbaj caută un centru de interes ipotetic în afara limitelor cadrului.



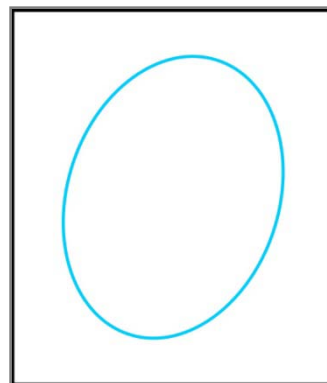
Compoziție deschisă

Alexander Rodchenko - *Lily Brik*, 1924, Berkeley Art Museum.



Compoziție închisă

Nina Leen - *Richard Avedon photographing two models in a studio photo*, 1950



În funcție de construcția lor geometrică organizatorică compozițiile pot căpăta un caracter **simetric** sau **asimetric**. Plasarea subiectului în centrul imaginii având ca echilibru stânga-dreapta diverse elemente de limbaj vizual, îl trimite pe acesta în zona idealului. Perceptual însă, o imagine este simetrică pe verticală, nuși pe orizontală. Un pahar plasat pe mediana înălțimii cadrului va fi nu un pahar obisnuit ci „Paharul”. Cu totul altfel stau lucrurile într-o compoziție asimetrică. Acel pahar plasat în stânga sau în dreapta imaginii are nevoie de elemente referențiale de contextualizare, de comparație, de motivație a situării lui în acea zonă.



Compoziție simetrică
Garry Winogrand - *Staten Island Ferry*, New York City, New York, 1971



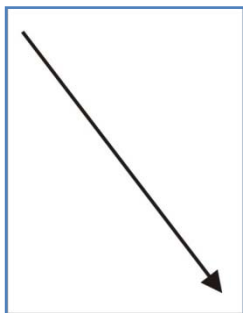
Compoziție asimetrică
Frank Horvat, 1951

Dinamismul sau **statismul** unei compoziții este determinat pe deoparte, după cum am arătat, de formatul cadrului, de organizarea liniilor de forță *orizontale sau verticale (pentru static)* sau *oblice (pentru dinamic)*, precum și de găsirea vectorilor sau de influența conceptuală a unor elemente simbol cu rol activ în nararea imaginii. Compunerile pe diagonală, dinamice prin excelență, reprezintă unele din cele mai abordabile structuri organizatorice prin simplitatea lor. Având ca bază aceeași modalitate de citire a imaginii de la stânga la dreapta putem vorbi despre două diagonale clasice: cea *ascendentă* (stânga jos-dreapta sus care denotă optimism) și *descendentă* (stânga sus-dreapta jos care denotă reținere, pesimism). Diagonalele ascendente și descendente inverse care au ca motivație structurală vectorii care conduc către aceste direcții și trimit la modalități introspective de receptare, eseistice.

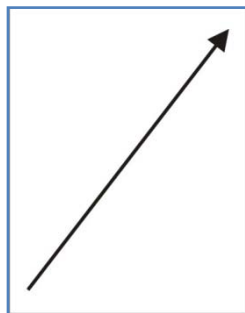


stânga: compoziție dinamică
Henri Cartier Bresson - *World Fair* (1958)

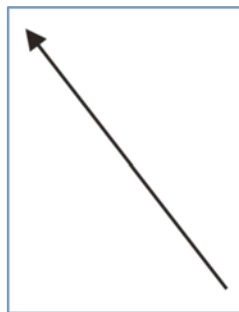
dreapta: compoziție statică
André Kertész - *Untitled (woman sunbathing on roof reading)*, 1964.



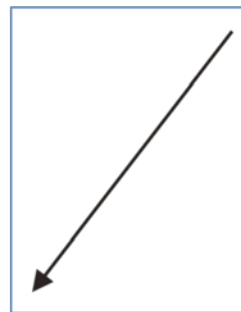
diagonala descendentă



diagonala ascendentă



diagonala ascendentă
inversă



diagonala descendentă
inversă



diagonala ascendentă
Louise Dahl-Wolfe, 1941



diagonala ascendentă inversă
Lewis Hine - Icarus Empire Estate Building, 1931



diagonala descendentă
foto: Richard Avedon



diagonala descendentă inversă
Bill Brandt - East End Girl Dancing the Lambeth Walk, London, 1938

Compozițiile nonfigurative specifice elaborărilor conceptuale ale începutului de secol XX (abstracționism), apelează la moduri de organizare în care linia, pata sau culoarea capătă un caracter preponderent devenind subiecte în sine.



Figurile geometrice au inspirat mereu artiștii pentru realizarea unor scheme sau organizări compoziționale datorită afectivului pe care le impun. Dacă formulele piramidale își găsesc substanța în simetrie și stabilitate, dispunerile circulare și în spirală ale elementelor de limbaj vizual fac obiectul unor interpretări de natură dinamică.

Schemele compoziționale pot fi de mai multe feluri:

a) în piramidă:

cu vârful în sus → masivitate, stabilitate, ierarhie

piramidă răsturnată → dinamică, instabilitate

b) în spirală → dinamism, mișcare

c) circulară → privirea este dirijată spre interiorul imaginii, simbolism

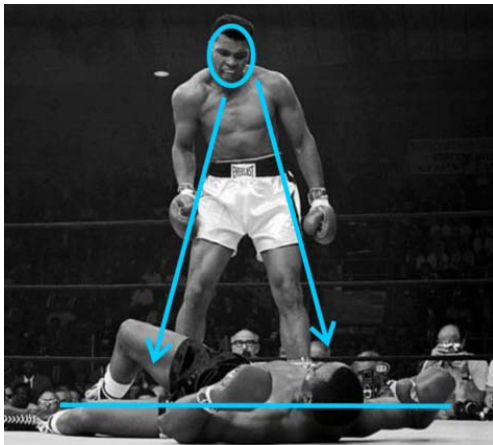
d) eliptică → subiecte dinamice în compoziții închise

f) pe diagonale → spațialitate și dinamism, compoziție deschisă

g) pe registre:

orizontale → stabilitate, subiecte statice, ierarhizare

verticale → ascensiune,



compoziție în piramidă, cu vârful în sus
Donald L. Robinson - *Muhammad Ali vs. Sonny Liston*, 1965



compoziție în spirală
Henri Cartier-Bresson - *Hyeres, France*, 1932



compoziție în cerc
Horst P. Horst - *Chanel Beauty*, 1987,
© Horst P. Horst / Art & Commerce



compoziție organizată pe registre orizontale, sugerarea ierarhiei
Margaret Bourke White - *World's Higher Standard of Living*, 1937



compoziție organizată pe registre verticale
Lee Friedlander - *Revolving door*, 1963

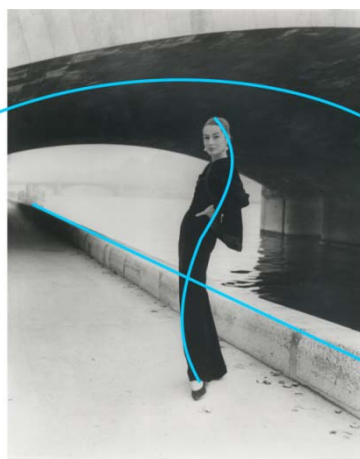
T4: Echilibrul. Vectori, ponderi, linii de forță. Tensiuni dinamice: suprafețe, linii drepte , linii curbe.

Echilibrul vizual stă la baza gândirii organizatorice a cadrului și este determinat de balanța cumulului elementelor de limbaj plastic, a centrelor de interes și simbolurilor, precum și al intenționalităților acționale, în funcție de medianele cadrului. Echilibrul vorbește despre raportul sus-jos și stânga-dreapta în cadru. O imagine este echilibrată atunci când pentru un element dintr-o zonă a cadrului există un altul într-o zonă opusă, care îl contrabalansează apelând la similitudine sau contrast. Această compensare poate fi făcută prin greutate, prin intensitate cromatică, prin dispunere spațială a elementelor de limbaj vizual sau prin importanța simbolică.

Liniile de forță reprezintă dispuneri longitudinale date de formele unor elemente plastice, prin conturul sau dispunerea lor, cu rol important în organizarea tramei tabloului. O serie de elemente aliniate, ca ponderile, figurile sau simbolurile spre exemplu, pot crea linii de forță. Liniile de forță pot fi exprimate prin trasee curbe sau drepte. În zona echilibrului, indiferent de natura lor, ele încearcă un raport compensatoriu.



Garry Winogrand - *L.A. Side Walk*, 1969



Walde Huth, 1956



Sebastiao Salgado - *Gourma-Rharous Mali*, 1985



Garry Winogrand - *Untitled*, 1954

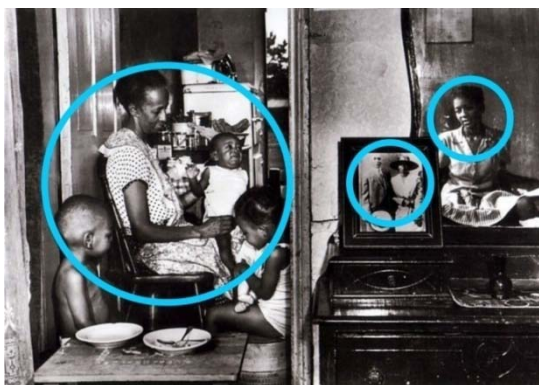
Ponderile reprezintă elementele expresive vizuale care concentrează privirea asupra lor și dau greutate, fiind definite ca elemente statice și pasive ale compoziției.



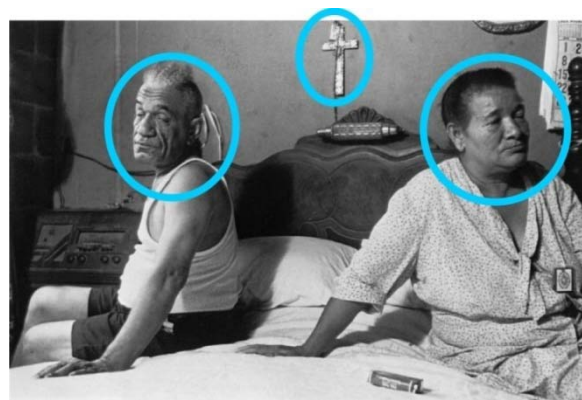
Portretul lui Martin Luther King



W. Eugene Smith - Pittsburg Steel



Gordon Park - Ella Watson and her Grandchildren, 1942

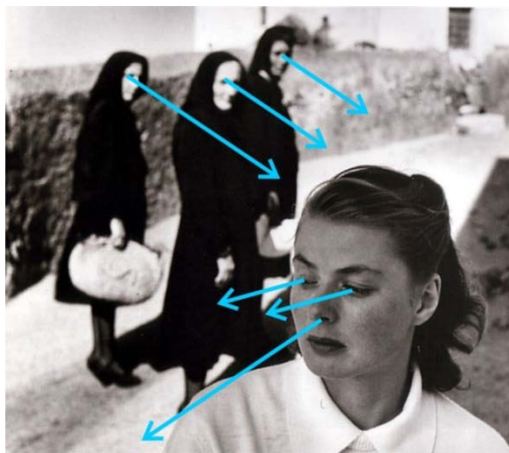


Lee Friedlander - Dede and Billie Pierce, 1962

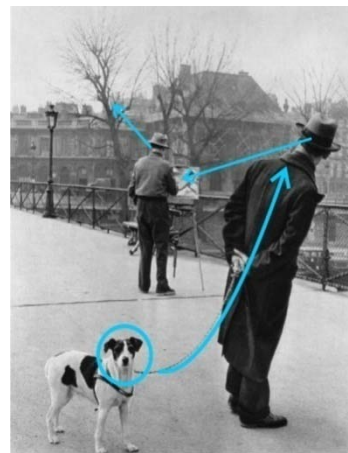
Vectorii sunt elemente de compoziție proveniți din direcții și tensiuni angulare, cu rol activ în construcția compozițională a cadrului. Un vector tinde să ocupe spațiul către care se îndreaptă, vectorii pot fi vizibili sau nonvizibili. Un vector nonvizibil poate fi determinat spre exemplu de direcția privirii dintr-un portret.



Bill Brandt - Portretul lui Francis Bacon, 1963



Gordon Parks - Ingrid Bergman, 1949



Robert Doisneau - Fox-Terrier du Pont des Arts, 1953

T5: Centrul de interes.

Negociat de-a lungul secolelor, **centrul de interes**, și-a găsit locația în cadrul principiilor care au pus în discuție secțiunea de aur, s-au reglat treimilor. Oricum ar fi fost elaborate, aceste centre de interes au necesitat dezvoltarea altora sau după caz a unor alte elemente de limbaj vizual, în mod compensatoriu, pentru a realiza echilibru.

Putem defini centrul de interes prin mai multe metode:

- Prin profunzimea de câmp
- Prin plasarea în centrul imaginii
- Prin contrastele de culoare sau valoric
- Prin regulile de diviziune a imaginii (ex.: secțiunea de aur, compoziție piramidală etc.)
- Prin calitate simbolică, însemnătatea lui
- Prin zone de pondere, orientarea vectorilor, intersecții de linii de forță, etc.



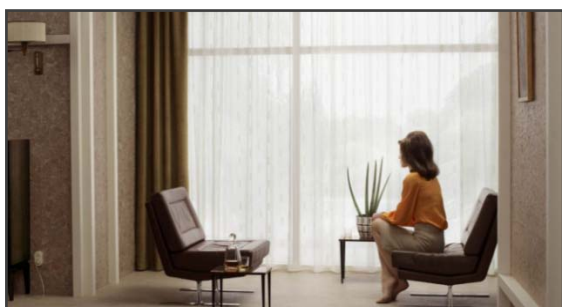
Centru de interes prin transfocare
William Klein - *Candy Store*, 1955



Centru de interes prin defocalizare
foto: William Klein



Centru de interes prin formă
foto: Henri Cartier-Bresson



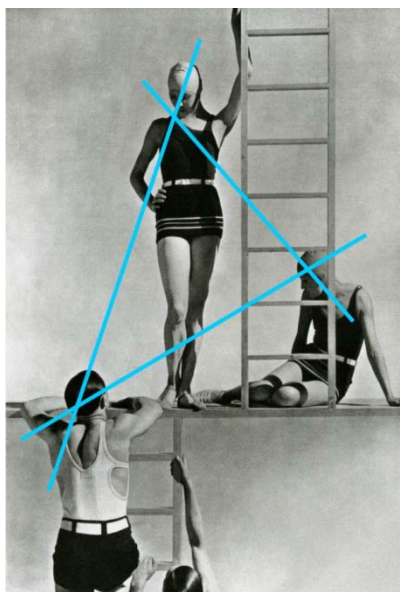
Centru de interes realizat prin contrast
cromatic complementar
foto: Erwin Olaf - *Caroline*



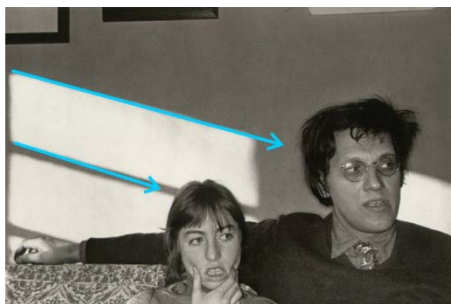
Centru de interes succesive, tip friză
AES+F - *The Feast of Trimalchio. Panorama #7*, 2009



Centru de interes prin simetrie
stânga-dreapta
Norman Parkinson - *Travel In Style*
Exhibition Paris, 1960



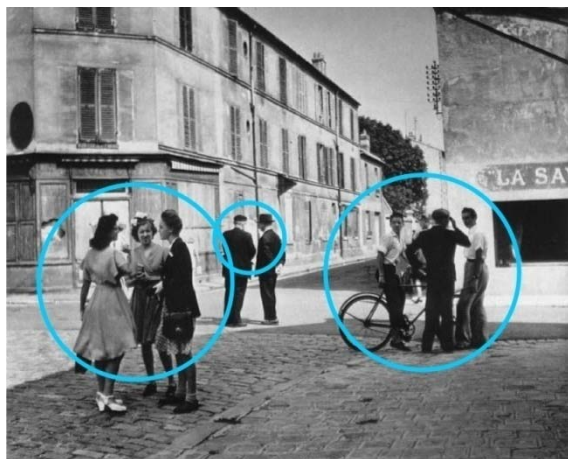
Centru de interes prin relație
George Hoyningen-Huene



Centru de interes prin vectori de direcție
Lee Friedlander - *Portraits*, 1969



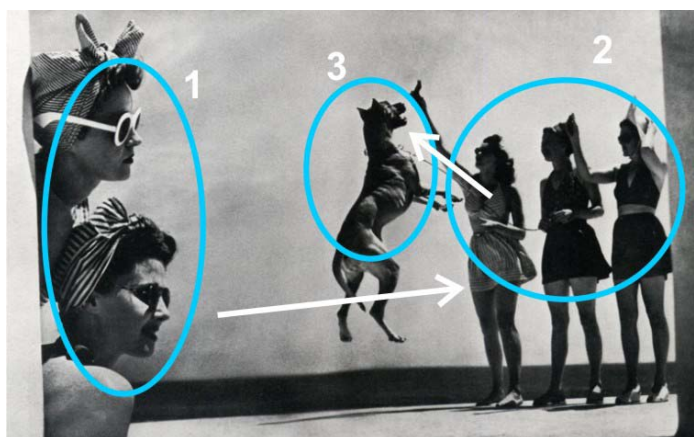
Centru de interes prin linii de forță
Robert Doisneau - *Kiss by the Hotel de Ville*, 1950



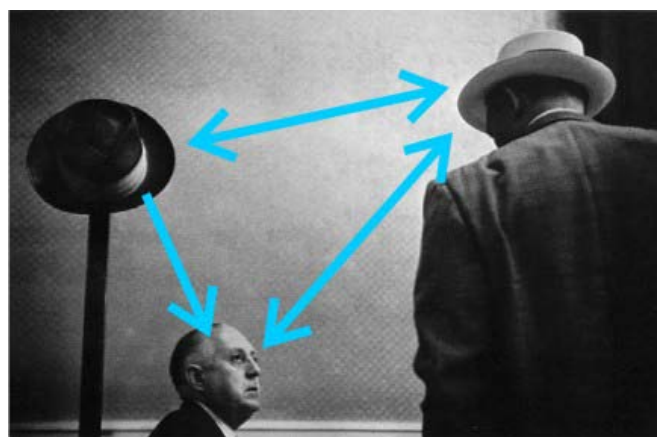
Centru de interes prin ponderi
Robert Doisneau - *Sunday Morning in Arcueil*, 1945



Centru de interes concentric
Irving Penn - *Portretul lui Cartier Bresson*



Centru de interes succesiv
foto: Toni Frissell



Centru de interes prin element-motiv
Gary Winogrand - *Untitled*, 1950

T6: Figură și fond.

Încadrarea subiectului este importantă într-o fotografie, mai ales, pentru faptul că explică o relație contextuală. Principiul de bază este des întâlnit în artele vizuale prin relația figură-fond.



Exercițiu:

Datorită celor două încadrări, subiectul este perceput în mod diferit. Astfel, în imaginea din stânga vom vedea vasul ca subiect, pe când în cea din dreapta subiectul evidențiat este modelul de pe vas.



Figură - Fond: rapost figură negru pe fundal alb
și alb pe fundal negru
foto: Frank Horvat



Robert Mapplethorpe - Apollo, 1988



George Hoyningen-Huene - *Swimwear by Izod (Divers)*, 1930



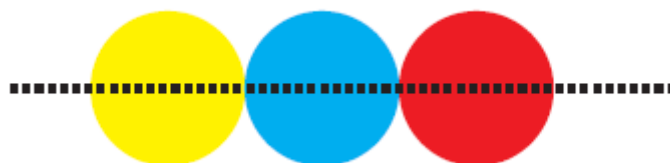
foto: Walde Huth

T7: Noțiuni de cromatologie.



7.1. Categoriile de culori

Clasate după originea lor, culorile pot fi *primare*, adică originare, și *secundare*, adică rezultând din combinația a două culori primare. Culorile primare sunt : roșu, galben și albastru.



Culorile secundare sunt cele care rezultă din combinația culorilor primare, două câte două. De exemplu: roșu cu albastru dă violet; roșu cu galben dă oranj; galben cu albastru dă verde.



Culorile secundare se mai numesc și culori binare. Urmînd aceeași clasificare, *culorile mai pot fiși de gradul trei (terțiare)*, cînd se combină o culoare primară cu una secundară. Exemplu: roșu cu oranj dă roșu - oranj; albastru cu violet dă albastru-violet ș.a.

Clasate după componența spectrală, culorile pot fi *complementare* și *necomplementare*. Complementare sunt două culori ori trei culori care prin amestecul optic redau lumina albă; galben amestecat cu violet dă și el alb; oranj cu albastru, de asemenea, alb; tot astfel, roșu unit cu albastruși galben; oranj cu verde și cu violet. Aceste culori complementare formează game bine definite de culori, care se caracterizează prin armonie și echilibru.

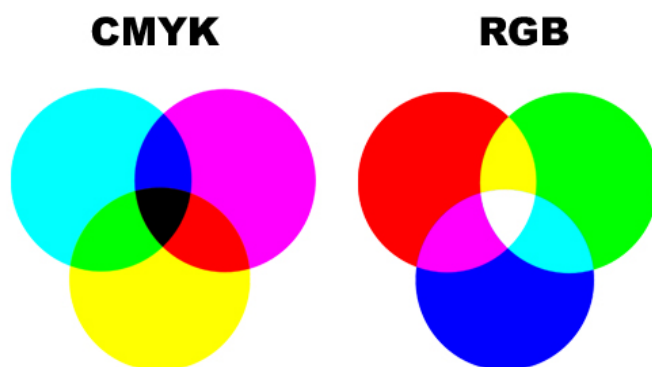


Culori necomplementare sunt toate celelalte perechi ori terțete de culori care luate împreună nu dau niciodată lumină albă.

7.2. Culori lumină și culori pigmenți

Culorile lumină se obțin prin descompunerea luminii albe în culorile spectrului solar cu ajutorul prisme de refracție (le întâlnim de exemplu pe ecranul cinematografic ori pe monitorul computerului - amestec aditiv).

Culorile pigmenți sunt acelea pe care pictorul le întrebuințează la realizarea tablourilor sau ca cele rezultate din reflexia unui suport alb acoperit cu cerneluri (hârtia fotografică - amestec substractiv). Culorile pigmenți se deosebesc de culorile lumină, deoarece ele nu pot da lumina albă prin amestecul lor complementar și dau culori negre, ori gri atunci când sunt amestecate cu alb. Ele nu au niciodată puritatea culorilor lumină.



7.3. Culori calde și culori reci. Ton. Tentă.

După felul în care culorile impresionează ochiul după efectul fiziologic organic, culorile se denumesc *calde și reci*. De exemplu: roșul, galbenul și oranjul sunt culori calde; iar verdele, albastrul și violetul, culori reci. Dacă le raportăm unele la altele, culorile pot să fie relativ calde și reci, astfel : verde e mai cald decât albastru, roșu decât violetul ș.a.

Într-o lucrare culorile se găsesc întotdeauna în raporturi cromatice și de lumină. Raporturile cromatice se mai numesc și *raporturi de tentă sau de caracter*, iar raporturile de lumină sunt în realitate *raporturi de ton*. Raportul de ton arată deosebirea de luminozitate dintre petele de culoare. De exemplu : verde-închis, roz (roșu deschis cu alb), albastru pur, albastru-închis, albastru-deschis; griuri-închise ori deschise și altele.



Ton

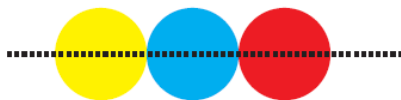


Tentă

7.4. Cele șapte tipuri de contraste

7.4.1. Contrastul în sine

El se naște când culorile pure sunt folosite în grupări multicolore. Albul și negrul pot augmenta vivacitatea efectului. Dacă este realizat între culorile primare, ste cel mai puternic dintre contraste.



David LaChapelle - *Elton John at Home*, 1997



Patrick Demarchelier - *Vogue March*, 1991

7.4.2. Contrastul clar-obscur

Acest tip de contrast privește folosirea diferitelor luminozități și valori tonale ale culorilor. Toate culorile pot fi luminate cu alb și întunecate cu negru. Pentru fiecare culoare trebuie să se stabilească o scală de tonuri ce corespunde scalei clarobscurului.



Annie Leibovitz



Louise Dahl-Wolfe

7.4.3. Contrastul cald-rece

Cel mai mare efect al acestui contrast se atinge prin culorile portocaliu/roșu și albastru/verde. Toate celelalte culori reci apar după contrastul lor față de tonurile mai calde sau mai reci.

Alăturarea unei culori calde cu una reci sugerează situații contractictorii: caldură-frig, însorit-umbrit, jos-sus, greu-ușor, uscat-ud, opac-transparent, agitat-calm, aproape-departate, mare-mic etc.

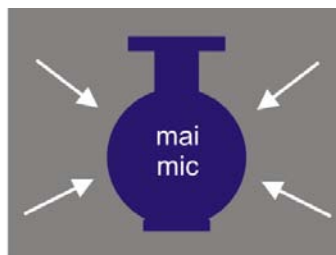


foto: Gregory Crewdson



foto: Steven Meisel

7.4.4. Contrastul complementar

În cercul cromatic de 12 culori, complementarele sunt opuse una celeilalte (roșu-verde, galben-violet, albastru-orange). Când se amestecă împreună culori complementare, se obține un cenușiu-negru neutru. Culorile complementare se exaltă unele pe lângă altele, până la cea mai mare putere luminoasă.



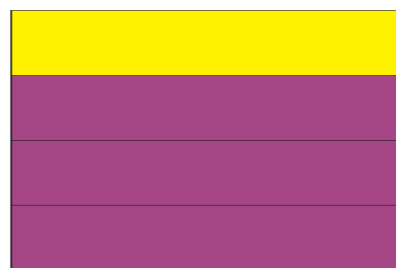
Sandy Skoglund - *Revenge of the Goldfish*, 1981



foto: Bettina Rheims

exercițiu:

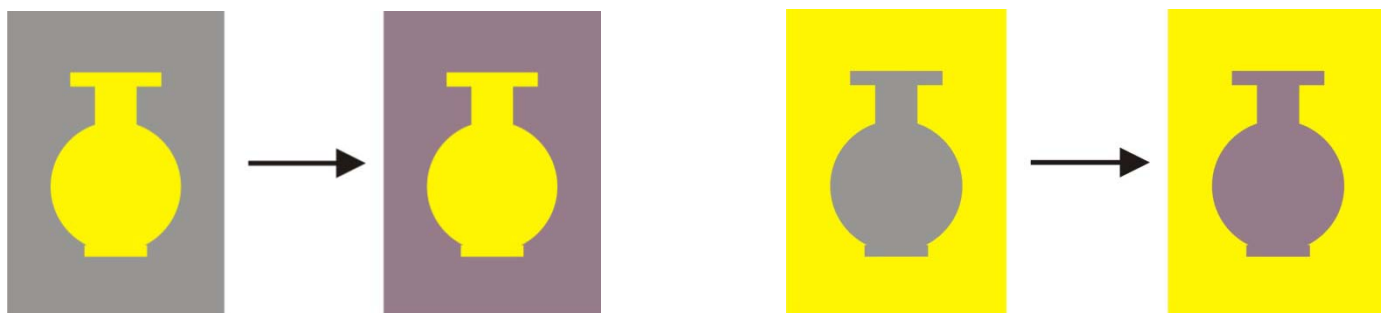
Raporturile de combinare a culorilor complementare:



7.4.5. Contrastul simultan

Efectul său se bazează pe legea complementarelor, după care fiecare culoare cere, psihologic, culoarea opusă, complementul său. Dacă această culoare nu este prezentă, ochiul produce simultan culoarea complementară. Alături de un verde puternic, un cenușiu neutru va părea ca un cenușiu roșcat, în timp ce un roșu puternic acționează asupra aceluiasi cenușiu, făcându-l să pară cenușiu verzui.

Acest tip de contrast nu poate fi surprins cu aparatul fotografic, pentru ca el se petrece doar pe retina. Este un efect optic. Chiar dacă aparatul fotografic nu îl poate surprinde, el este o unealtă pentru a crea imagini artistice și poate fi „adăugat” prin lumini colorate, filtre, în postprocesare etc.

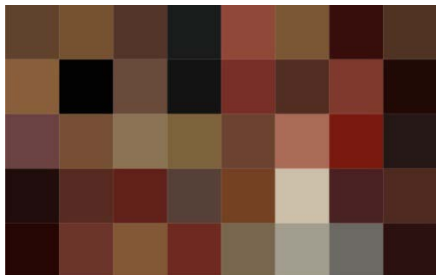


O culoare neutră plasată în apropierea unei culori are tendința de a fi citită de ochiul uman ca o nuanță a complementarei culorii respective. În cazul de față, gri neutru are o tentă rece de violet - albastru, în contrast de complementaritate cu culoarea dominantă a personajului.

foto: Louise Dahl-Wolfe

7.4.6. Contrastul de calitate

Acest contrast constă în opoziția culorilor strălucitoare și a culorilor stinse. Atenuarea se poate face cu negru, cu alb, cu gri sau cu culori complementare.



Gama tonală bogată a acestei fotografii cuprinde atât culori reci calde dar și întunecate și luminoase

Erwin Olaf - The Kitchen



7.4.7. Contrastul de cantitate

Acest contrast se bazează pe opoziția suprafețelor colorate de mărimi diferite. Utilizarea culorilor in cantitati diferite crează tensiune.



foto: David LaChapelle



Hannah Starkey - Cube

7.5. Armonie. Acord. Gamă

A acorda, a pune de accord doi termeni mai mult sau mai puțin diferiți, care se află într-un raport de contrast, înseamnă a crea baza unei armonii. Armonia nu este anihilarea contrastelor, ci acordarea acestora, disonanțele fiind o expresie energetică și spontană a acestui contrast, am putea spune *un mod acut al armoniei*.

Există două tipuri de accord: acordul prin înrudire și acordul prin contrast. Utilizarea coerentă a acestora se numesc game cromatice.

Acordul prin înrudire are la bază tente sau tonuri provenite din aceeași culoare determinând astfel game monocrome.

Acordurile prin diferențiere sau cu caracter complementar vizează realizarea unor game având ca bază două sau mai multe culori.

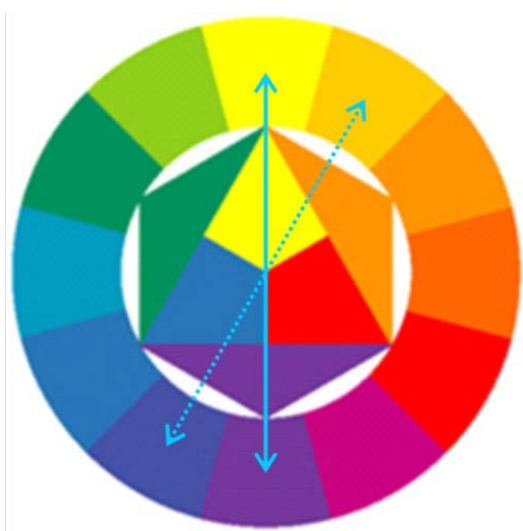
Acordul de două tonuri: două culori complementare sunt opuse diametral în cercul sau în sfera culorilor. În cercul cu 12 culori, perechile se obțin prin rotirea diametrului. În sfera culorilor, numărul acordurilor de două tonuri este aproape nelimitat dacă respectivele două culori sunt situate simetric față de centrul sferei – ceea ce înseamnă că unei culori grizate trebuie să-i corespundă, de cealaltă parte, o culoare cu același grad de grizare.

Pe același principiu al diametrului se pot realiza acorduri plecând de la schema triunghiului echilateral (game de culori principale, game de culori secundare ș.a.).

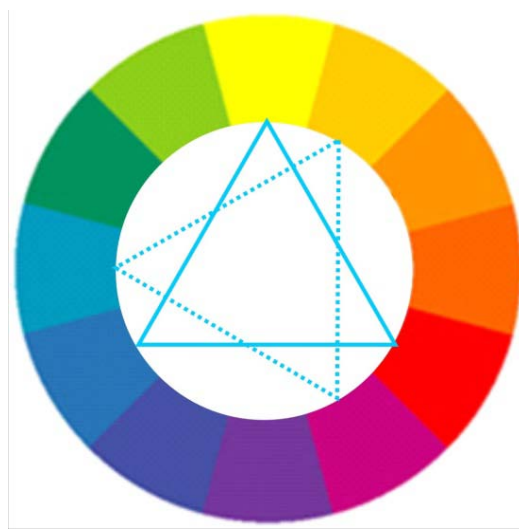
Gamele compuse pot fi obținute cu ajutorul a două sau trei perechi de complementare.

Există variante de acord complementar pornind de la schemele triunghiului isoscel, al pătratului, dreptunghiului sau trapezului.

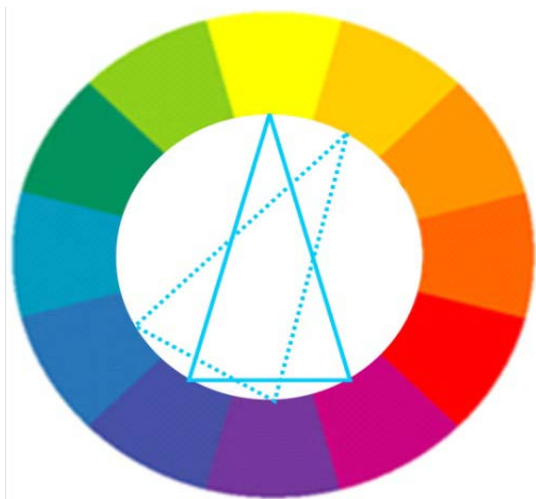
Armoniile cromatice pot avea anumite dominante (reci sau calde) sau se pot echilibra complementar după principiile calității și cantității cromatice. De exemplu o suprafață de roșu intens se poate acorda cu o suprafață mai mare de verde grizat.



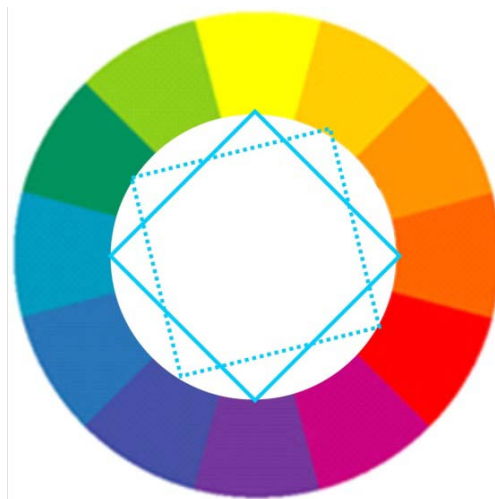
armonie complementară



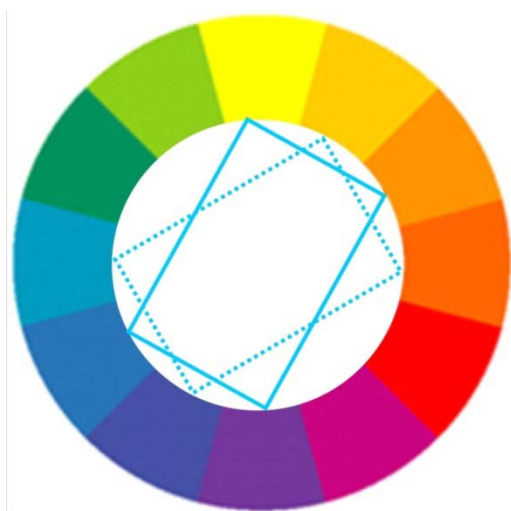
armonie de la principale către secundare,
prin rotirea triunghiului



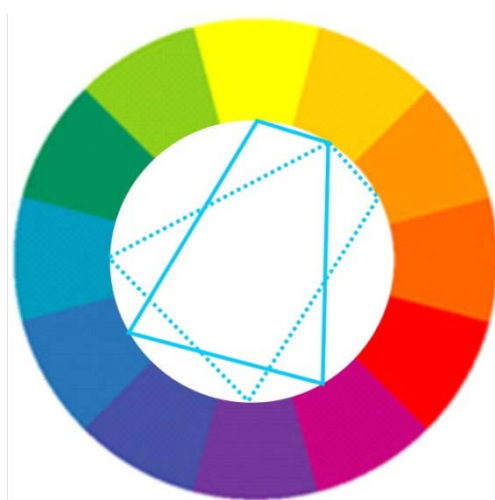
armonie în triunghi isoscel



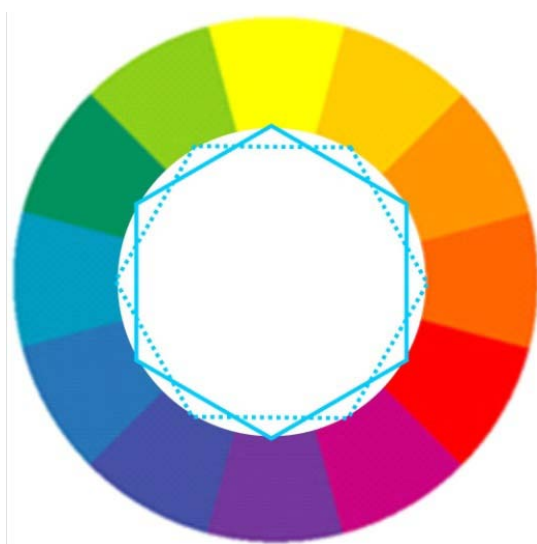
armonie în pătrat



armonie în dreptunghi sau
două perechi de complementare



armonie în trapez



armonie în hexagon, gama compusă totală

T8: Ritmul, textura, motivul și structura

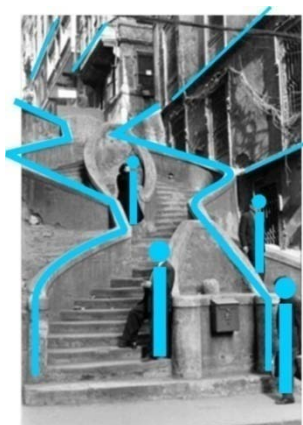
Între elementele vizuale, există formule repetitive care accentuează suprafețe sau motivații conceptuale.

Ritmul se bazează pe o proporție melodic-vizuală în care se alternează un anumit tip de repetitivitate, însă cu dimensiuni și direcții de multe ori diferite.

Structura și textura reprezintă acele suprafețe repetitive, care pot funcționa ca ponderi sau centre de interes, după principiul unei figuri care relaționează cu un fundal neutru.

Motivul reprezintă prelucrarea la scară necomensurabilă a unui element recognoscibil cu scopul de a arăta un context multiplicat.

Celule ale sistemului ritmic pot fi considerate alternanțe mic-mare-mijlociu, precum și variantele numerologice de grupuri de 2-3-1, sau după numărul lui Fibonacci (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8 etc.).



Ritm de linii

Henri Cartier-Bresson - *Komondo Stairs*, 1964



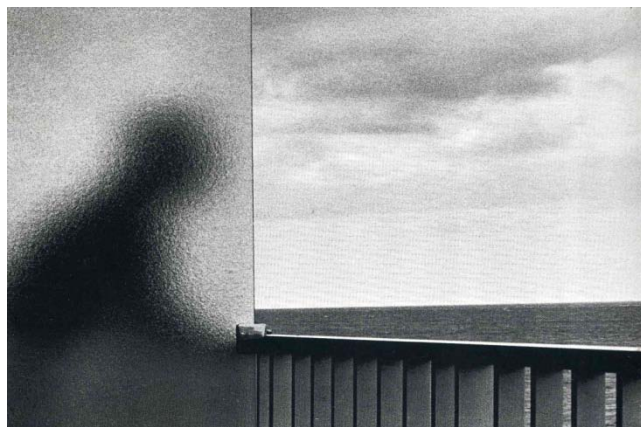
Ritmă în friză

Alfred Eisenstaedt, 1936



Ritm de ponderi și diagonale

Garry Winogrand - *World's Fair*, 1964

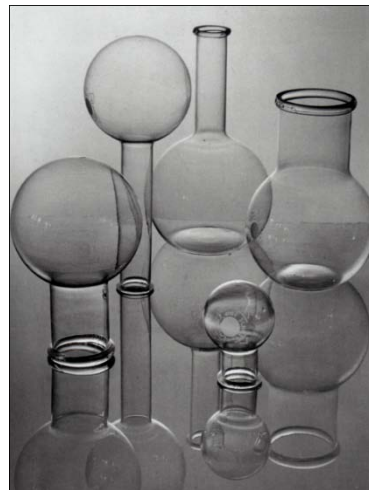
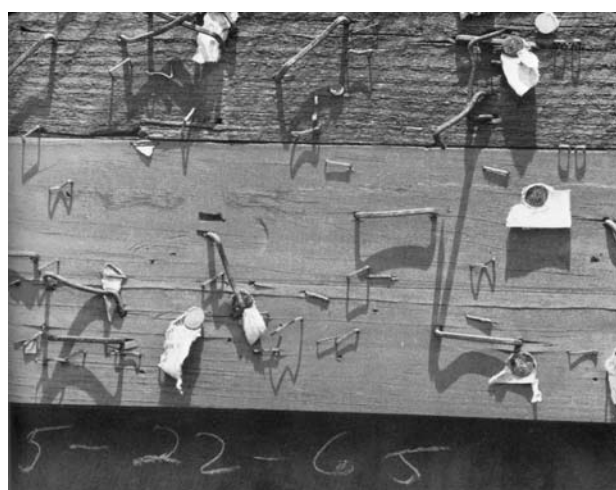


Câteva tipuri de texturi:

stânga: textură creată prin linii;

mijloc: textură creată prin pattern; foto: Horst P. Horst

dreapta: textură creată prin suprafețe



Câteva tipuri de structuri:

stânga sus: structură de linii neregulate;

mijloc sus: structură de linii regulate

dreapta sus: structură creată prin multiplicarea subiectului

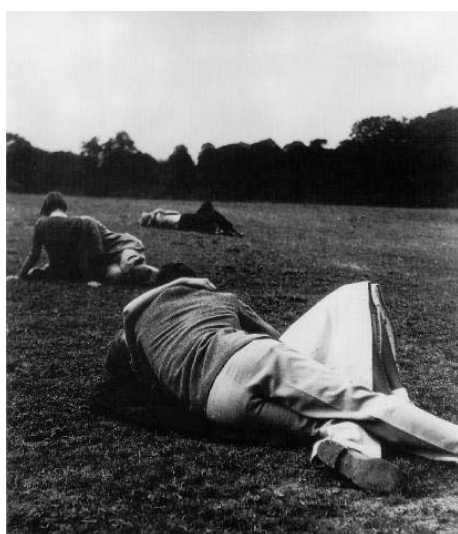
stânga jos: structură prin semne plastice

mijloc jos: structură creată de suprafețe

dreapta jos: structură creată de repetiția formelor



Motiv prin repetiția formelor
Walker Evans - *Cherokee*, 1936



Motiv simbolic
foto: Bill Brandt



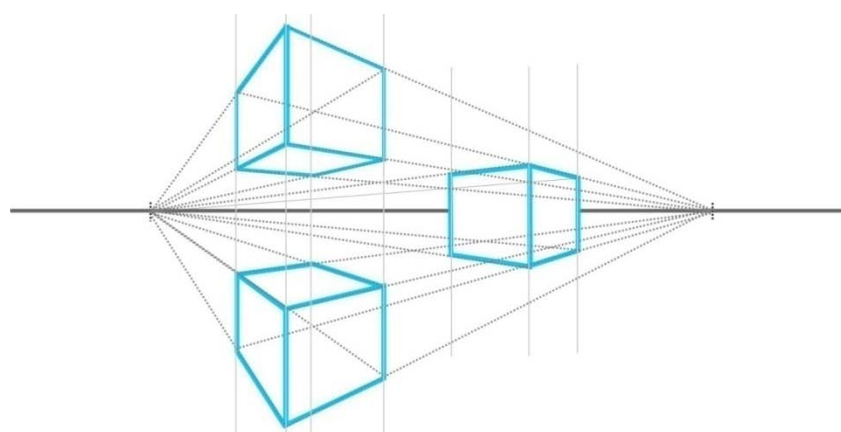
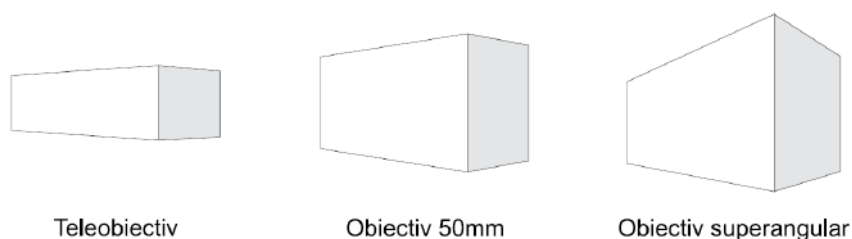
Motiv prin repetiția subiectului
foto: Erwin Blumenfeld



Motiv prin acțiune
Peter Funch - din seria *Babel Tales*

9. Perspectiva și profunzimea spațiului.

Utilizarea diverselor distanțe focale, permite fotografului un joc al perspectivării și implicit, al deformărilor (cauzate în special de obiectivul super angular) ce conferă compoziției o dinamică accentuată.



vederea unui cub în perspectivă la două puncte de fugă
(plonjon, contra-plonjon, vedere directă)

Punctul de stație reprezintă locul de unde se face fotografia. El poate influența din punct de vedere sentimental modul prin care va fi receptată lucrarea, o fotografie plonjată, pune autorul și totodată publicul pe nivelul *privirii superioare*, el face o hartă evaluativă a subiectului, un studiu al ansamblului. Relaționarea se face astfel între componentele cadrului; între obiect- obiect, obiect-context.

Privirea directă pune pe picior de egalitate subiectul cu privitorul. Dimensionarea lucrării conferă publicului relaționarea directă cu acțiunea. Este o perspectivă contextualizantă.

Contraplonjarea idealizează subiectul, îl pune pe un postament simbolic, și evidențiază relația dintre elementele din cadru.



Perspectivă plonjată
foto: Steven Meisel



Perspectivă directă
foto: Frank Horvat



Perspectivă contra-plonjată
foto: Toni Frissell



stânga: Perspectivă prin dublarea spațiului
foto: William Klein

dreapta: Capăt de perspectivă
foto: Joseph Koudelka - *Intersection*, 1976

Profunzimea de câmp definește planurile spațiale ale imaginii. Este zona din fața și din spatele planului focalizat, în cuprinsul căreia toate obiectele sunt reprezentate clar în fotografie. Profunzimea de câmp indică zona de interes a imaginii (subiectul). Dacă avem claritate pe un singur plan, atunci acela este subiect. Dacă profunzimea de câmp este mare și ne permite să vedem clar mai multe planuri, atunci subiectul imaginii este dat de relația acestor planuri.



Ex. 1:
Profunzime mare de câmp:
evidențierea relației dintre personaje
Subiectul acestei imagini este
"Familia"



Ex. 2:
Profunzime mică de câmp: centrul de
interes este astfel fixat pe personajul
central
Subiectul acestei imagini este
"Adolescența"



Ex. 3:
Profunzime mică de câmp: centrul de
interes este mutat în planul din spate
Subiectul acestei imagini este "Drama
maternă"

T10: Experiența temporală.

Din punct de vedere descriptiv, fotograful poate influența prin imaginea produsă de el cu ajutorul unor instrumente de natură tehnică (încadrare, timpul de expunere, focalizare, punctul de stație), felul în care se face documentarea, determinând astfel un anumit context personal de descriere a evenimentului.

Timpul de expunere prin varietatea plastică pe care o poate determina, descrie de multe ori traseul pe care un obiect îl poate dezvolta temporal în imagine plastică. Acest lucru poate cauza într-un mod fericit accidente plastico-estetice.

1. Prin expunere lungă:



Duane Michals - *The Annunciation*, 1969



foto: Lillian Bassman

2. Prin expunere dublă:



Maurice Guibert - Portretul lui Toulouse Lautrec, 1890



Frederick Sommer - Portretul lui Max Ernst, 1946

3. Prin narativitate și serialitate:



Duane Michals - *Paradise Regained*, 1968



Yinka Shonibare - *Dorian Gray*, 2001

4. Prin narativitate simbolică:



Yves Klein - *Saltul in gol*, 1960



foto: Nan Goldin



Bill Brandt - *Nude*, 1949

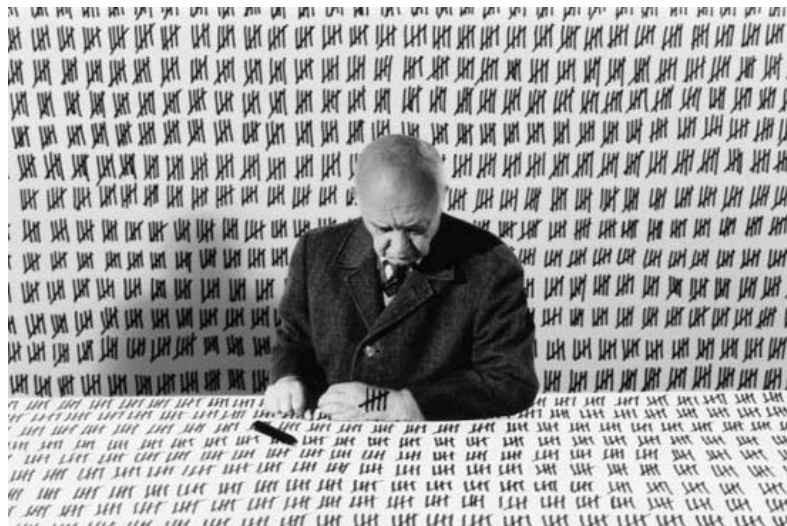


foto: Gilbert Garcin